

„NO FUTURE” – A NAGY-BRITANNIAI MUNKÁS SZUBKULTÚRÁK ÉS STÍLUSOK RÖVID TÖRTÉNETE

(*Michael Brake*)

FORRÁS: MICHAEL BRAKE (1985) NO FUTURE – A BRIEF HISTORY
OF BRITISH WORKING CLASS SUBCULTURE AND THEIR STYLES.
IN MICHAEL BRAKE (1985) COMPARATIVE YOUTH CULTURES.
LONDON, ROUTLEDGE AND KEGAN PAUL, 72-80.

Fontos figyelmet szentelni annak, hogy – egy sajátos mini kultúrtörténetet teremtve – a második világháború után hogyan fejlődtek a szubkultúrák Nagy-Britanniában. A legtöbb fiatal nem vett részt ezeknek a szubkultúráknak az életében, hiszen ők úgy érezték, hogy már sokat fektettek a fennálló rendszerbe és közönyösen vagy aspirációkkal telve viszonyultak hozzá. Egyébként is nehéz kérdés az, hogy ki tekinthető egy szubkultúra tagjának, hiszen mindig vannak olyanok, akik igazi tagjai a csoportnak és annak életében teljesen részt vesznek, illetve olyanok, akik csak néha csapódnak a csoporthoz, a felháborodást kiváltó stílusok viszont kevesebb marginális tagot számlálnak. Egy stílus követésének tehát különböző fokai vannak, a legfeltűnőbbtől addig, hogy valaki csak apró jelekkel mutatja a stílus követését. Korábbi stílusokból brikolázsszerűen is lehet új stílusokat alkotni. Egy stílus halálos ítélete azonban az, ha egyre fiatalabb csoportok kezdik el követni, az óvodások számára azonban a stílus már semmi jelentéssel nem bír. A szerző is látott már óvodás korúakat, akik úgy néztek ki, mint Fonzy, akiknek semmi nosztalgikus viszonyuk nem volt a mítikus ötvenes évekhez. Ebben a korban persze a konkrét hősök és nem a stílus követése a fontos.

A TEDDY BOYOK

A teddy boyok (más néven „teds”) voltak az első munkásosztálybeli piperkőcök Nagy-Britanniában a második világháború után, az ötvenes évek végének szürke és sivár éveiben. Ők voltak az első lázadó, közellenségnek kikiáltott csoport¹. Elsősorban szakképzetlen fiatalok voltak (*Fyvel*, 1963), akik kimaradtak a háború utáni jóléti Nagy-Britannia mobilitási lehetőségeiből, hiszen hiányzott az ehhez szükséges iskolá-

¹ Az angol kifejezés a *folk devils*, ami egyértelműbben mutatja a hősökkel (*folk heroes*) való szembeállítást. Stanley Cohen 1972-ben egy egész könyvet szentelt annak, hogy feltárja, egy ifjúsági szubkultúra hogyan hoz létre morális pánikot a társadalomban, és hogyan alakul ki az, hogy a társadalom szemében egyes szubkultúrák tagjai a társadalom által rossznak, veszélyesnek és károsnak definiált jelenségek megtestesítőjévé, és ilyen értelemben mintegy „közellenséggé” válnak. (S. Cohen. 1972. *Folk Devils and Moral Panics*. London: MacGibbon & Kee)

zottságuk, nem tudtak munkát vállalni fehérgallérosként, és a szakképzettséget igénylő iparágakba sem tudtak bekapcsolódni. A bőség és jólét mítoszát erősítették meg a sértett és előkelősködő középosztály szemében, hiszen stílusukban ötvözték az Edward korabeli gazdag felső osztályok ruházatát² a Mississippi-vidéki szerencsejátékos stílusával: jellegzetes öltözkük a bársonygalléros zakó, a szűk, egyenes szárú nadrág, a krepp-talpú cipő és az amerikai nyakkendő volt. Hall és Jefferson (1978: 48) így látta őket:

A teddy boyok kisajátították a felső osztály ruházatkodási stílusát, így „áthidalták” a főleg kétféle, szakképzetlen, majdnem lecsúszott réteg valódi karrierje és életesélyei között és a szombat este „ki vagyunk öltözve és nincs hova menni” érzése között tátongó szakadékot.

A kultuszfigurák a Marlon Brando szerepeiben megjelenő fenyegető motoros fiatalok, James Dean, az érzékeny gátlásos srác, a férfiasság elsődleges modellje azonban a memphisi Elvis Presley volt. Ő volt a munkásosztálybeli déli fiú, aki a város rossz részén született, akinek a feketékre jellemző szexi mozgása és hangja nemcsak az Egyesült Államoknak szólt, hanem a világ minden munkásosztálybeli fiataljának. A teddy boy macho image-e ellensúlyozta piperkőcségét és megővta férfiasságát – jól mutatja mindezt egy „családi orvos” cikke (Evening News, 12.5.54):

A teddy boyok ... elméje zavart, abban az értelemben, hogy mindannyian valamilyen pszichózisban szenvednek. A nádpálca és a kötél mellett – büntetéseik nagyságától függően – leginkább arra van szükségük, hogy rehabilitációs kezelést kapjanak egy pszichopatakat kezelő intézetben ... mert nincs meg bennük az a mentális kitarítás, hogy individuumokként viselkedjenek, bandákba kellett tömörülniük. Nemcsak arról van szó, hogy ezek a zabolátlan fiatalok bizonyos mértékben kisebbségi komplexussal párosuló paranoiában szenvednek, hanem valóban alsóbbrendűek a be-tegségük nélkül is. ... Nem a tudatlanság hajtja őket a bűnözésbe, hanem a gonosztevés vágya.

A teddy boyokat tették felelőssé mindenért, a szolgálaton kívüli katonáknak pedig megtiltották, hogy a teddy boyok öltözetét hordják. Melly (1972:38) emlékeztet bennünket a korszak atmoszférájára:

A zendüléseket a mozikban és a verekedéseket, a bandákat és az esetleges vandalizmust a klausztrofóbiás helyzet okozta. E jelenségek okai között szerepel az a társadalom, amely még mindig azt tartotta, hogy a középosztályok joga az, hogy megszabják egy olyan osztály erkölcsi szabályait, amelynek az életmódja teljesen más volt, mint az ő mindennapi tapasztalataik; egy idősebb generáció, amelyik ürügyként használta a háborút arra, hogy minden területen ő fektesse le a törvényeket; egy oktatási rendszer, amely kitagadott minden kreatív potenciált és zsákutcás szakmákba és kötelező katonai szolgálatba torkollott; egy szürke, színtelen, lepusztult világ, amelyben a jófiúki asztaliteniszt játszottak.

Amerikából betört a rock and roll, Melly szerint „akkoriban ez ösztönzött a gondolkodás nélküli dugásra és magáért való vandalizmusra: a kefézés és a rombolás zené-

² Nevük is innen ered: a Ted az Edward beceneve.

je volt” (Melly, 1972: 36). A rock and roll eredményeképpen zendülések törtek ki a moziban és a tánctermekekben. A popzenét valóban nemzetközivé tette 1953-ban Bill Haley, majd Presley, Little Richard, Muddy Waters és Chuck Berry. 1957-re a lemezeladási számok olyan csúcst értek el, mint majd később csak 1963-ban, a Beatles idején.

A MODOK

A munkásosztálybeli fiatalok között két domináns attitűdöt figyelhetünk meg: a gyakran konzervatív munkásosztálybeli értékek kemény, férfias hangsúlyozását, illetve a szofisztikáltság hűvös távolságtartását. A teddy boyokhoz hasonlóan a modok is East Londonban bukkantak fel először, ők azonban arra tettek kísérletet, hogy rendezett, divatos image-ükkel eltávolítsák magukat osztályhelyzetüktől. Eredeti nevük „modernist”, azaz modern (ez egy bepop kifejezés), ők az amerikai fekete bőrű fiatalok elegáns piperkőcségének voltak a megfelelői. Kemények voltak, de az alacsonyabb presztízsű fehérgalléros, felfelé mobil csoportokat jelenítették meg, öltözködésük ellenségeik, az osztályhovatartozást hangsúlyozó macho rockerek szöges ellentéte volt. Mindkét csoport az 1960-as évek elején jelent meg. Nutall megfogalmazása szerint (1969: 333) a két csoport image-e között az volt a különbség, hogy „a »mod« azt jelentette, hogy puhány, többet mutat, mint ami, aki felülmúlni igyekszik a középosztálybelieket; arra törekszik, hogy versenyképes, sznob és hiteltelen legyen, a »rocker« jelentése pedig az volt, hogy menthetetlenül naiv, faragatlan, ápolatlan.”

A modok azért voltak gyanúsak, mert túl elegánsak voltak, a táncuk túl kifinomult, drogfogyasztásuk (tabletták) túlságosan visszafogott. Ők voltak a fogyasztás úttörői, ők inspirálták a Mary Quantot és a Carnaby Streetet¹. Zenei irányzatuk a ska, a nyugat-indiai² popzene volt, de populáris mellékterméke volt a mod zenének a The Who, Rod (akkoriban Mod) Stewart, és a The Faces. A modoknak különféle rétege létezik, egyfelől a művészeti iskolások, és egyetemista vagy főiskolás modok, akik később újra feltűntek a glamrock és a new wave táján, ők sminkelték magukat és pénztárcát hordtak; a legnagyobb számú mod-csoport zakót hordott, csinos, szűk nadrággal és hegyesorrú cipővel, társaik rövid hajú, elegáns lányok voltak; a harmadik csoport pedig a scooter boys, akik a munkásosztály sportautóján, az olasz motorbiciklin (ez a „scooter”) közlekedtek, különféle kiegészítőkbe, anorákba és bő farmerba öltöztek. És végül a modok egy csoportja, a kemény mag öltözeke agresszív munkásöltözet (farmer és az ipari munkások bakancsa) – belőlük lettek a skinheadek. Témájuk a gyorsaság volt, a gyorsaság mint drog, a gyorsaság mint életstílus, és témájuk volt még Jamaika is, a ska, a

¹ A „Carnaby Street kis utca a londoni Sohóban, amely a ’60-as években az akkoriban ideológiai tartalmaktól (lázadás) sem mentes ifjúsági divat központja lett.” (Bart István: *Angol-magyar kulturális szótár*, 43.)

² Ebben a kontextusban nyugat-indiai nem India nyugati részét jelenti, hanem a Közép-Amerika keleti partjain található szigetvilágot, elsősorban Jamaikát.

sötét árnyékok, és a nyugat-indiai „rude boys”⁵ szegényes fejfedői. Klubjaik egy csillogó álomvilágra emlékeztettek (ezekből lettek később a diszkók), ahol az elegancia túllépett a család, az iskola és a munkahely által előírt unalmas jólöltözöttségen. Érdekes, hogy ebben a szubkultúrában a lányok saját jogukon is részt vettek, párokban vagy csoportokban lehetett őket látni.

A ROCKEREK

Kulturális ellenségeikkel szöges ellentétben a rockerek két csoportba oszthatóak, a motorosokra és a greaserekre. Öltözkük a fekete bőrdzseki, szegecsek, bakancs és farmer, agresszívok voltak, elkötelezett munkásosztálybeliek, machók – „vadak” – otthonellenesek és rendszerellenesek. Barker és Little (1964) kutatásai azt mutatták, hogy a rockerek rosszul fizetett képzetlen kétkezi munkások voltak, míg a modok félig képzett, fehérgalléros munkakörökben dolgoztak. A rockerek vagy szabadelvű „easy ridersek” voltak, vagy pedig greaserek, akiket kevésbé vonzott a motorozás kultusza. A két csoport különböző időpontokban jelent meg, Willis (1978) pedig összefüggést talált aközött, hogy a rockerek hangsúlyozták férfiasságukat, elutasították a középosztálybeli élet késleltetett felmagasztalódását, a tánc, Elvis, Gene Vincent és Eddie Cochran zenéje (amely értelmezése szerint nosztalgikus érzelmekkel telve engedte szabadjárá az erőszakot és a szexualitást) és a motor (amely maga is a szabadságot, a hozzáértést és megfélemlítést szimbolizálta) között. Bizonyos értelemben motorizált, törvényen kívüli cowboyok voltak (mint a Pokol Angyalai), magányosak és kívülállóak, akiket a motorhoz kapcsolódó bajtársisasság kötött össze. Szexizmusuk abban mutatkozott meg, hogy lenézték a „puhány” modokat, a nőket és a felelősség és a tiszteletre méltóság hagyományos kötelékeit.

A SKINHEADEK – ERŐSZAK A LELÁTÓKON

Agresszív munkásosztálybeli puritánok nagy, ormótlan bakancsokban, farmernadrágban, aminek a szárát felhajtották, hogy a bakancs kilátszódjon, egészen rövidre vágott hajjal, nadrágtartóval, akik erőszakosságuk és rasszizmusuk miatt kiérdemelték a „bovver boy” elnevezést, köztözködő magatartásuk miatt pedig a „boot boy” (azaz bakancsos fiú) elnevezést. Stílusukat tekintve gyökereiket a kemény modoknál találjuk meg, akik helyi bandákba tömörültek, amelyeket a terület helyi vezetőjéről neveztek el. Lelkes futballrajongók voltak, a lelátókon összecsaptak az ellenfél szurkolóival. A hagyományos konzervatív értékeket fogadták el, amely hangsúlyozta a kemény munkát, a patriotizmust, a saját terület védelmét, ezért megtámadták a hippiket, a homo-

⁵ Nyugat-indiai „kemény fiúk.”

szexuálisokat és a kisebbségekhez tartozókat. Elnevezésük a rasszizmus metaforájává vált, amelyet ők nyíltan ki is nyilvánítottak, de a rasszizmus Nagy-Britannia bevándorlási politikájában is fellelhető volt (ld. *Brake* 1974). Ők voltak a „bakancsos puritánok”, akik elleneztek a hippik liberalizmusát, szubjektivitását és munka iránt érzett megvetését, megpróbálták „varázslatos módon feléleszteni a hagyományos munkásosztálybeli közösséget” (*Clarke* 1976a). Nagy feltűnést keltettek, így a '60-as évek végére ők lettek az első számú közellenség. Zenéjük nyugat-indiai volt – ska és bluebeat, majd reggae – addig, amíg a reggae nem kötődött túlságosan a fekete bőrűek mozgalmához. A rastafari⁶-mozgalom kizárta a skinheadeket a reggae zenéből, a színesbőrűek öntudata pedig a nyugat-indiai kluboktól tartotta távol őket. Az 1970-es és '80-as években tűnnek fel újra. Agresszív rasszizmusok miatt a National Front (Nemzeti Front) és a British Movement (Brit Mozgalom) próbálta őket megnyerni neonáci programjaihoz. Apolitikus attitűdjeik miatt azonban valódi veszélyt nem jelentettek. Az 1980-as évek-re az „oi” zene követői lettek, együttesük volt pl. a „4 skins”, és más csoportokkal együtt ők is részt vettek az 1981-es zavargásokban.

GLAMROCK ÉS CSILLOGÁS

A régi tánctermeteket felváltották a vidéki városokban felépülő új szabadidőközpontok és diszkók, emellett egyre üzletiesebbé vált a labdarúgás, jelezve azt, hogy a szabadidő eltöltésének alakításában egyre nagyobb szerep jut a középosztálynak (*Taylor és Wall*, 1976), ezen folyamatok során alakult ki a glamrock. A glamrock egyesítette hippik sartorial eleganciáját a skinheadek keménységével. Ehhez a zenei irányzathoz tartozott Lou Reed, David Bowie (Ziggi Stardust időszakában), Marc Bolan első korszaka, és Gary Glitter, aki a fiatalabbakhoz szólt. Extravagáns ruháik a modokat idézték: magas sarkú cipőket és sminket viseltek (amit gyakran tetoválásokkal ellensúlyoztak), keményen dolgozó fickók tették férfissá a '30-as évek Berlinjének és a New York-i homoszexuálisok stílusából ötvözőtt dekadens stílusukat. Ez volt a camp rock macho változata. „Bowie meta-üzenete a menekülés volt – menekülés az osztályhovatartozástól, a szextől, a személyiségtől, a nyilvánvaló elkötelezettségtől – a múltba, ami csak képzeletben létezett ... vagy pedig a tudományos-fantasztikus jövőbe.” (*Hedbide* 1979: 61)

⁶ Jamaikai eredetű vallás, „amely Hailé Szelasszié tiszteletét és azt hirdeti, hogy a nyugat-indiai feketék vissza fognak térni Afrikába; fajilag öntudatos nyugat-indiai fiatalok vallják brit *slum*okban, akik hosszúra növesztett hajukat gyapjas csimbókokban (*dreadlocks*) hordják *porik pie hat* alá rejtve; a marihuana fogyasztása állítólag része a rítusnak; nevüket egy legendás abesszin hercegről (*Ras*) veszik, bizonyos *Tafarir*ról. (Bart István: *Angol-magyar kulturális szótár*, 205.)

A PUNKOK – A FEHÉREK LÁZADÁSA

A glamrock gyorsan átadta helyét a punknak, amely 1976-ban lett népszerű Nagy-Britanniában, miután néhány hónappal korábban a zenei lapok kissé sikertelen reklámhadjáratot folytattak az irányzat mellett. Definíciója szerint (*Melody Maker*, 1977. 5. 28.) a punk a zeneileg kevésbé felkészült, ám annál lázadóbb együttesek zenéje volt, a New Wave-et tartották a kifinomultabb formájának, azonban a New Wave valójában ugyanazokat az együtteseket jelentette karrierjük egy későbbi szakaszában. A punk együttesek amatőrök voltak, a brit rockra jellemző lendület és nyersesség jellemző rájuk, az Egyesült Államokban az egyetlen hasonló jelenség a kaliforniai „garázs-együttesek” voltak, hiszen az amerikai zenészek többsége – a britekkel ellentétben – technikailag képzettebb volt, és általában zenei tanulmányokat is folytattak. A zenei stílus visszavezethető John Cage, a New York Dolls és Lou Reed zenéjéig, az utóbbinak tulajdonítható maga a stílus is. Bizarrr és botrányos megjelenésük és képi világuk Andy Warhol előadásmódjából és konceptuális művészeti formáiból táplálkozott. A szigetelőszalagból, a régi iskolai egyenruhából, a műanyag szemeteszacskókból, a biztosítótűkből, a bondage-ből⁷ és a szexuális fetisizmusból egy saját magát is kigúnyoló sokkoló image keletkezett. A hajukat egészen rövidre nyírták, felháborító színűre festették, majd később elképesztő formákba zselézték, kakastaréjhoz hasonlító frizurát alkotva, amely minden egyes egyéniség esetén más és más volt. Az együttesek tagjai színpadi szerepeket vettek fel (ehhez hasonló volt Bowie és Iggy Pop viszonya), ami menekülést jelentett az egyén már meglévő személyiségétől, státuszától és szerepétől. A punk első szakaszában a mozgalomhoz tartozás fontos mérőjének számított az, hogy valaki mennyire tudta kialakítani saját öltözetét, és így saját szerepét. Ez a törekvés ellenállt az üzlet befolyásának, és kettéosztotta a punkokat igazi és „szabadidő” punkokra. A punkok anti-romanticizmusa kifejezésre jutott a zenészek neveiben – Poly Styrene (Sztírol Poly), Johnny Rotten (Rothadt Johnny), Sid Vicious (Gonosz Sid) – és a dalok szövegeiben: „Belsen was a gas” („Belsenben gáz volt”), vagy „If you don't want to fuck me – fuck off” („Ha nem akarsz megdugni, kopj le”).

Marsh (1977) véleménye szerint a punkmozgalom a munkanélküliek rockja volt, a mozgalomhoz csatlakozók munkanélküli fiatalok voltak, akik lenézték a szupersztárokat, a bonyolult elektronikus zenét, a virtuóz zenei technikákat és a koncertjegyek magas árait, ezek a jellegzetességek ugyanis kihangsúlyozták az üzleti életbe bekapcsolódott zenészek és a munkanélküli rajongóik között tátongó szakadékot. A punk emellett felfogható a hippi-mozgalom romanticizmusa, struktúrátlansága és középosztálybelisége elleni reakcióként is. Firth (1983) véleménye szerint a háború után a punkok voltak az első munkásosztálybeli bohémek. A punkok között azonban – a modokhoz hasonlóan – többféle csoport található. Különbséget kell tenni a művésze-

⁷ Olyan szexuális forma, ahol az egyik partnert megkötözi a másik

ti iskolák hatása alatt álló középosztálybeli punkok és a munkásosztálybeli kemény punkok között. Az egyik véglet, a művész-diákok, akik frizurája a mohikánok hajvágására hasonlított, punkként a nem-bohém karrierrel szembeni ellenérzésüket fejezték ki azzal, hogy a kulturális lázadók és az új outré fogyasztás mellé álltak, a munkásosztálybeli punkok pedig azt hangsúlyozták, hogy nem hajlandók alkalmazkodni, rosszul fizetett, zsákutcás munkákat elvállalni. Mozgalmukkal sikerült is elérniük, hogy nem is alkalmazták volna őket. Először a rutinmunkát vetették meg, de a gazdasági válság mélyülésével egyre kevésbé találtak maguknak más állást. Különbözőképpen ugyan, de mind a két csoport célja a „polgárpukkasztás” volt: a középosztálybeliek részéről azzal, hogy egy fantázia-világot teremtettek maguknak, ahonnan kizárták a kívülállókat, a munkásosztálybeliek pedig azzal, hogy ünnepelték munkanélküliségüket és alkalmazhatatlanságukat. A punkok később fokozatosan kapcsolódtak a Rock a Rasszizmus Ellen mozgalomhoz és az Antináci Ligához. Így a skinheadek ellenségei lettek, követve az oktatási rendszer hagyományos törésvonalait.

A punk ünnepelte a káoszt, kötődött a szürreálizmushoz és a relativizmushoz, megjelenítette a szexualitás perverz elemeit (pl. a bondage-et vagy a fetisizmust), mindezeket egyszerre figurázta ki és hangsúlyozta. Tácfarmájuk a robot, a pogó és a pose volt, megdermedt automatizmussá vegyítve, ami később a breakben tér vissza. Magazinjaik szándékosan nélkülöztek mindenféle professzionalizmust, a drága képes újságokat elutasítva, slendrián és hanyag formában jelentek meg. Hebidge (1979: 114) szerint összefüggés található:

...a szemeteskosárból előhúzott, szétszaggatott ruhák és a kakastaréj frizura, a pogó és az amfetaminok, a köpködés, a hányás, a magazinok külseje, a lázadó pózok és a „lélektelen” őrző-gő zene között. A punkok olyan ruhákat hordtak, amelyek a káromkodás megfelelői voltak, és úgy káromkodtak, ahogyan öltözködtek – előre kiszámították a reakciókat, dalszövegeikbe és a nyíl-vánosság előtti beszédekbe, interjúikba és szerelmes dalaikba beleszőtték a káromkodást. Öltözködésük kaotikus volt. Zajt keltettek a hetvenes évek végének mindennapjaiban tapasztalható csendesen levezé nyelt Válságban...

A punk-rock New Yorkban született, gyökerei az underground filmezéshez, az utca kultuszához, az irodalmi avantgarde-hoz nyúlnak vissza, többek között Petti Smith és Richard Hell neve fémjelzi ezt a korszakot. Nagy-Britanniában 1977-ben indult el, amikor Malcolm McLaren (a New York Dolls egykori menedzsere) létrehozta a Sex Pistolst. Amikor a zenekar tagjai egy élő televíziós adásban káromkodtak, rögtön hírhedtek lettek, dalaikat betiltották, a „God Save the Queen”⁹ című slágerük pedig – érdekes módon – úgy került fel a slágerlisták élére, hogy a brit rádióadók soha nem játszották. Tagadták, hogy zenéjüknek bármilyen politikai tartalma lenne, de nihilista álláspontot képviseltek (ami népszerű volt a punkok körében, mielőtt a rasszizmus eleni mozgalomba bekapcsolódtak), antiszociálisnak írták le magukat, akiket a káosz

⁹ Az angol himnusz címe.

érdekel. A punkoknak sikerült mindenkit kiborítani, a baloldali értelmiség a túlságosan halovány politikai állásfoglalásukkal volt elégedetlen, és a jobboldaliak is támadták őket, mert számukra csalódást okozott az, hogy a punkok csak viccből hordták a horogkeresztet, anélkül, hogy támogatták volna a nácizmust. A horogkereszt számukra csak a brikolázs egy újabb darabja volt, arra szolgált, hogy felbósztse a környezetüket, a megvetés jelképe volt, amit díszítőelemként hordtak, megfosztva eredeti jelentésétől. A motorosok és a szörfösök is hordták a horogkeresztet (Irwin 1973), a punkok kiemelték a náci környezetből és sokkoló ékszert csináltak belőle.

Bizonyos értelemben rejtély, hogy a punk politikai arculata miért nem alakult ki. A professzionális művészek és követőik kulturális lázadása nem politikai cselekvés, és a művészek mindig lázadók – inkább anarchikusak, mint elkötelezettek, akiket a politikusok fegyelmeznek meg. Szabadelvűek, nem leninisták, gyakran szélsőségesek, ritkán jobboldaliak. A punk valóban akkor jelent meg, amikor folyamatosan nőtt a fiatal munkanélküliek száma, és valóban felszólalt a kapitalizmus intenzív zeneipara ellen, visszahozva a társadalmi és politikai kritikát a zenébe. Csatlakozásuk a Rock a Raszizmus Ellen mozgalomhoz több ezer embert vonzott az ingyenes koncertekre (általában a zene miatt, de a politikának is tudni kell szórakoztatni). Dalokat írtak arról, hogy milyen munkanélkülinek lenni, a londoni Nyugat-Indiai Karnevről, a rasszizmusról, a királyságról és az általános anarchiáról. A lázadás visszatért a zenébe nem csak a punkban, hanem a fehér reggae zenébe is, pl. a UB40 együttesrel. Az általuk írt szövegeknek van valami köze ahhoz, amit a fiatalok tapasztalnak mindennapjaikban, de a rockzenében nem nehéz cinikusan tekinteni a dalszövegekre – a skinheadek is szerették pl. Tom Robinson „Glad to be Gay” („Jó, hogy homokos vagyok”) című számát. Egy szubkultúrában megjelenő eltérő vélemény természetesen nem keverendő össze a politikai változással, de pl. Frith (1981) is felhívja a figyelmet arra, hogy a Pink Floyd „We don’t need no education” („Nekünk nincs szükségünk oktatásra”) című száma hatásos iskolaellenes szlogenné vált a gyerekek számára. Egy zenével körített egyszerű szlogen kifejezheti a közös haragot vagy kétségbeesést. Punkban van elkötelezett és el nem kötelezett zene is, és gyakran egy számon belül találunk progresszív és reakciós elemeket. Laing (1978) helyesen mutatott rá arra, hogy – a hippy mozgalomhoz hasonlóan – a punk igen fontos oldala volt az, amit Walter Benjamin „sokkhatás”-nak hívott. A punk a popkultúra paródiáját, gúnyos tükröképét adta, támadást jelentett a tömegtermelésben gyártott cikkek és stílusok kritikátlan fogyasztása ellen. Egy gazdasági válság idején egészséges cinizmussal viszonyult a szociális demokráciához és annak juttatásaihoz.

A brit osztályszerkezet éles határvonalai és hosszú időkre visszanyúló történelme miatt a szubkultúrák is jobban kötődnek az osztályszerkezethez. Az Egyesült Államokban ifjúsági kultúra alatt az ifjúsági bűnözést vagy a hippy-kultúrát értették. Matza nyomdokain haladva a bűnözés, a radikalizmus és a bohém élet fogalmaival jobban megközelíthetőek, bár a részletes elemzés feltárja az osztálykülönbségeket, különösen a fekete bőrű és a latin-amerikai bevándorló fiatalok kultúrájában. A képet azonban

bonyolítják az óriási földrajzi távolságok, a bevándorlók történelme és az etnikai kisebbségek. Az erőszakot és a bűnözést a társadalmi osztálytól és a szomszédsági viszonyoktól elkülönítve vizsgálták. Rengeteg ifjúsági kulturális forma létezik: szörfösök, greaserek, fratek, hittersek, a latin-amerikai low ridersek (akiknek speciális autók vannak, ahol az ülések egészen alacsonyan vannak, ezekkel az autókkal hajtanak lassan keresztül a városokon), punkok és dupersek. Az egyetemi városokhoz kötődő kultúrákat az egyetemi és főiskolai klubokban és intézményekben találhatjuk meg az 1960-as évekig. Ez részben áttért a középiskolákba is. Az egyetemisták és a főiskolások csak akkor néztek ki az intézmény falai mögül, amikor az 1960-as években a polgári jogok, a sorozás, vagy az egyetemek részvétele az állami kutatásokban olyan témává váltak, amelyekben a diákoknak is állást kellett foglalniuk. Ennek a kultúrának is széles a skálája, a falusi redneck⁹ csoportokban találhatók az „aggie-k” (a mezőgazdasági főiskolát végzettek), további csoport pl. az öntudatos, félig-meddig az kommercializált stílusokat követő „valley girlök”¹⁰, akik maguk is különböző csoportokba tartoznak, vannak közöttük punkok, a mainstream ifjúsági kultúrát követők stb. Tovább kell tehát lépünk a bűnözés-orientált szubkultúráktól az etnikai alapon szerveződő, az egyetemi, illetve a bohém szubkultúrákig.

Fordította: Dudik A. Éva

IRODALOM

1. BARKER AND LITTLE (1964) *The Margaret Offenders – A Survey*, New Society vol. 4. No. 96, July
2. BRAKE, MICHAEL (1974) „*The skinheads – an English working class subculture*”, Youth and Society, vol. 6, No. 2, December
3. FRITH (1981) *Downdown. Young people in a city center*, Leicester, National Youth Bureau
4. FYVEL, T. R. (1963) „*The Insecure Offenders. Rebellious Youth in the Welfare State.*” Harmondsworth: Penguin
5. HALL, STUART AND TONY JEFFERSON EDS. (1977) *Resistance Through Rituals*. London: Hutchinson
6. HEBDIGE, DICK (1979) *Subculture: The Meaning of Style*. London: Routledge
7. IRWIN (1973) „*Surfing – the natural history of an urban scene*” Urban Life and Culture 2, 131-60.
8. IRWIN (1978) „*Interpreting punk rock*”, Marxism Today, 123-8.
9. MELLY, G. (1972) „*Revolt into Style.*” Harmondsworth: Penguin
10. NUTALL, J. (1969) „*Bomb Culture*” London: Paladin

⁹ Az amerikai szlengben a „bunkó paraszt” szinonímája.

¹⁰ A „valley” Észak-Los Angeles San Fernando völgybe nyúló középosztály lakta külvárosa, a „valley girlök” az ott élő, jómódú fehér lányok.